

L'IDOMENEO
Idomeneo (2021), n. 31, 239-266
ISSN 2038-0313
DOI 10.1285/i20380313v31p239
<http://siba-esu.unisalento.it>, © 2021 Università del Salento

O Padre nostro, che ne' cieli stai. **Dante nella lettura policorale di Luigi De Luca**

*Antonio Fari**

Abstract. *Luigi De Luca composes Dante's Padre nostro according to that “concertante polychorality” which is the constant of his highest production: the dialectic between an ideal sound architecture and the search for an effective expression finds essentiality and fullness here. It is an element that recalls the existing themes, both on a speculative and concrete level, in the music of Dante's time and of which the Poet was fully aware: the music he admires is the polyphonic “mundana harmony” that resounds in Paradise, as well as, in Purgatory, the sweetness of Casella's monodic chant. In this way, De Luca not only returns to the linguistic sources of Italian music, but reaffirms the need to overcome the dogmatic separation of the sound universes: the aspiration to a higher harmony is none other than the desire for metaphysics that runs through all of his production and which makes the same creative condition possible.*

Riassunto. *Luigi De Luca mette in musica il Padre nostro di Dante nei termini di quella policoraltà concertante che è la costante della sua più alta produzione: la dialettica tra una ideale architettura sonora e la ricerca di una efficace cifra espressiva trova, qui, essenzialità e pienezza. Un elemento, questo, che richiama i temi in essere, sul piano speculativo e concreto, nella musica ai tempi di Dante e dei quali il Poeta fu pienamente consapevole: la musica che egli ammira è l'armonia mundana che risuona nel Paradiso, ma anche la dolcezza del canto monodico di Casella, incontrato nel Purgatorio. Così, De Luca non solo torna alle fonti linguistiche della musica italiana, ma riattualizza il superamento di una dogmatica separazione degli universi sonori: l'aspirazione verso un'armonia superiore altro non è che il desiderio di metafisica che attraversa tutta la sua produzione e che rende possibile la stessa condizione creativa.*

Nell'anno delle celebrazioni per il Settimo Centenario della Morte di Dante, il compositore Luigi De Luca¹ dedica al Sommo Poeta la pubblicazione delle sue

* Conservatorio di Musica “Tito Schipa” di Lecce, fari.antonio@conservatoriolecce.it

¹ LUIGI DE LUCA (Carmiano – Le 19.11.1948), laureato con lode in Lettere Classiche presso l'Ateneo Salentino, si è dedicato alla ricerca filologica e storico-artistica e, parallelamente, agli studi musicali, coronati da prestigiosi diplomi accademici in Composizione Polifonica Vocale, Direzione d'Orchestra, Composizione, Musica Corale e Direzione di Coro (Conservatori di Milano, Torino, Alessandria, Bari). Alla produzione sinfonico-corale affianca una fervida attività direttoriale in ambito nazionale ed europeo, alla guida dell'Istituzione Polifonica “A. Vivaldi” – da lui fondata nel 1976 – e di numerose formazioni concertistiche, fra cui l'Orchestra “T. L. da Victoria” associata al Pontificio Istituto di Musica Sacra in Roma (Concerto Straordinario di Chiusura del Giubileo del 2000). Dal 2008 dirige stabilmente il *Coro Polifonico dell'Università del Salento*.

principali composizioni² e completa l'omaggio musicando i versi 1-21 dell'undicesimo canto del *Purgatorio*: "O Padre nostro, che ne' cieli stai".

L'impegnativo cimento con una tale materia poetica, tuttavia, non va inteso come suggerito dalla sola esigenza celebrativa; per il Compositore è, anzi, un cerchio che si chiude, una parabola che trova compiutezza. Mi riferisco, intanto, al piano della formazione/concezione del pensiero di De Luca in ordine al rapporto tra testo e musica nel genere sacro: rivestendo i versi di *O Padre nostro*, egli lo radica alle fonti stesse della lingua e della lirica italiane. E penso all'insegnamento di uno dei suoi principali maestri, Nicola Vitone³, che "non per vana ricerca di preziosità arcaiche, ma per sincera esigenza di validità poetica" riteneva "quanto mai opportuno *ritornare alle fonti*, (...) al tesoro letterario della nostra antica lirica religiosa", e ciò in un momento in cui il Concilio Vaticano II consentiva "la felice occasione *per un deciso rinnovamento del repertorio*"⁴. Rinnovare: non tornando alle origini (operazione pressoché impossibile), ma *attraverso* le origini. Vitone, nel caso citato, si riferiva alla musica paraliturgica di destinazione ed uso popolari (viene naturale anche l'associazione alla Lauda), ma si può facilmente traslare il ragionamento sul piano della creazione colta, della musica d'arte.

In una prospettiva più ampia, il richiamo a Dante mette in essere in maniera esaustiva e simbolicamente efficace ciò che muove la ricerca creativa di De Luca: la tensività tra umano e divino, la dialettica tra terra e cielo, l'osmosi tra la realtà fisica (di una basilica, di un grande affresco, della musica per voci e strumenti) e l'empireo cristiano. Una *condizione* di ubiquità del pensiero che, nel fare creativo, non può che dare vita a *conflitti gioiosi*⁵: si risolve, così, in un'unica coscienza (che

² *Voci concertanti - la produzione di Luigi De Luca tra memoria e ricerca*, a cura di A. Fari e M. Spedicato, Lecce 2021. Nel volume sono presenti le sei più importanti composizioni polifonico-vocali del Maestro: il Mottetto *Tu es Petrus*, eseguito nel 1994 al cospetto del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II, *Joseph, ala Dei*, Oratorio sacro, composto per la ricorrenza, nel 2003, del IV Centenario della Nascita di San Giuseppe da Copertino, la Cantata *Sette parole di Cristo* (per Soli, Coro, Voci Bianche e Orchestra, del 2006) il Madrigale *Laggiù il mare* (per Mezzosoprano, Flauto e Quintetto d'Archi, del 2008) su testo di Antonio Prete, *Anemos*, Cantata sinfonico-corale del 2009 (inizialmente destinata alla formazione degli studenti liceali, e poi eseguita per il IV Congresso Filologico Internazionale M.O.I.S.A. 2010), e infine questa ultima creazione, appena completata, *O Padre nostro* per Soli, Doppio Coro e Piccola Orchestra.

³ De Luca vanta, nella sua formazione musicale, anche il magistero di Nicola Vitone e Valentino Miserachs Grau, entrambi attivi presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra a Roma: Vitone come docente di Canto Gregoriano, e Miserachs come Direttore dell'Istituto per oltre tre lustri. Nel percorso di De Luca il confronto con l'attualizzazione del modalismo gregoriano e della lezione palestriniana avviene anche attraverso le figure del suo apprendistato artistico, quali Alessandro De Bonis, Licinio Refice, oppure Edoardo Farina nella composizione policorale e Roberto Zanetti nella parte storico-musicologica.

⁴ N. VITONE, *La novena dell'Immacolata*, "Presentazione", Bergamo 1966.

⁵ L'espressione, cara al Compositore, è mutuata dal titolo del mio saggio per il citato volume *Voci concertanti*: "I conflitti gioiosi – La polioralità come presidio di civiltà musicale nella ricerca espressiva di Luigi De Luca", pp. 35-68; di tale contributo (e in particolare della sezione riguardante *O Padre Nostro*) il presente articolo costituisce parziale ripresa e ampliamento.

può ancora essere quella moderna, attuale) ciò che nella teologia musicale medievale fu teoreticamente separato.

Infatti, l'idea che esistesse una musica *mundana*, prodotta dall'armonia delle sfere celesti, inaudita e inaudibile ad orecchio umano, fu il dogma di quella visione e non occorre qui richiamarne fondamenti e scansioni⁶. Si tratta di un'armatura ideologica posta, in origine, sulle spalle del gregoriano e che, ipostatizzata l'armonia sonora celeste, attribuisce anche i compiti della musica terrena: muoversi secondo ideali di armonia intervallare e ritmica e rifuggire dalla musica strumentale.

Ai tempi di Dante, tuttavia, qualcosa stava cambiando, se non fino al radicale rifiuto di ogni suono *mundanus* in Johannes de Grocheo, certo nella pratica musicale, e per due ragioni⁷: da una parte l'espandersi della polifonia contrappuntistica, inizialmente sotto forma di avanguardia musicale *ante litteram*, influenzata da un ancora vivo pensiero scolastico, e poi per una via sempre più autonoma, inorgoglita dalla organizzazione mensurale del tempo; dall'altra la nuova e non più nascosta sensibilità verso la piacevolezza del canto monodico profano, che porta la musica entro una nuova funzionalità, immanente (nel rapporto col testo) ed estroversa (verso la ricettività intellettuale e percettiva). Due vie opposte – almeno nelle premesse e nelle diramazioni cui diedero origine –, ma involontariamente alleate nell'azione di erosione della teologia musicale, progressivamente costretta a rimodularsi; quello che ne esce è un quadro fortemente dinamico, nel quale, se l'impianto ideologico persiste, le pratiche reali aprono nuove vie di pensiero.

Dante ebbe piena consapevolezza di un tale processo⁸ e i numerosi riferimenti musicali presenti nella seconda e terza Cantica (l'*Inferno* ne è naturalmente estraneo, essendo abitato solo da sonorità deformi e terrificanti) ne sono la prova. La divisione di generi riproduce formalmente lo schematismo dogmatico, ma è già indicativo il fatto che nel *Purgatorio* figurino tanto il canto monodico-omofono liturgico quanto quello monodico profano, quest'ultimo richiamato, agognato in

⁶ Basterà richiamare *De ordine* (sesto libro del *De Musica* di Agostino), il commentario di Macrobio a *Somnium Scipionis* di Cicerone, lo Pseudo-Dionigi e *De consolatione philosophiae* di Boezio, e rimandare, tra i tanti studi, a quello di C. PANTI: "Armonia nel mondo musicale del Medioevo", in *Storia dei concetti musicali, I – Armonia, Tempo*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Roma 2007, pp.57-84.

⁷ La coesistenza di due tendenze stilistiche, riassumibili nei termini *subtilitas* e *dulcedo*, è dimostrata, direi ormai storicamente, da N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984.

⁸ Il tema delle competenze musicali di Dante e della presenza della musica nella *Commedia* è ampiamente studiato e dibattuto; utile, anche per il punto di osservazione specificamente musicale, è il rimando a G. GUANTI, *Estetica musicale*, pp. 66-79 ("L'*Ars nova* e la concezione dantesca della musica"), Milano 1999. Lo studioso afferma: "L'ampiezza delle esperienze musicali di Dante è sbalorditiva: anzitutto aveva notizia di canti con accompagnamento strumentale, anche in chiesa. (...) Molteplici e chiari sono gli accenni alla potenza psicagogica della musica (...). «E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne / quand'una è ferma e l'altra va e riede» (Par., VIII, 16-18): anche sull' *organum melismaticum* si rivela dunque informato in anni (1310-1320) ancora poco documentati sulla presenza stessa della polifonia nell'area geografica italiana" (p. 77).

tutta la sua *dulcedo* nell'incontro con Casella (“«Amor che nella mente mi ragiona» / cominciò elli allor sì dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi sona”, II, 112-114). Nel *Paradiso* la musica *mundana* si manifesta pienamente come *harmonia*, perfezione mai udita e piena di luce (“La novità del suono e ’l grande lume”, I, 82), e si lascia intendere nell’accezione greca – anche tecnica ed estetica – di ordine e di congiunzione melodico-intervallare: emanazione sonora (come la luce e il movimento lo sono per la lor parte) dell’ordine mosso da Dio (“Quando la rota, che tu sempiterni / desiderato, a sé mi fece atteso / con l’armonia che temperi e discerni”, I, 73-75). Ed è un’armonia che risuona di perfezione non solo in senso monodico, ma anche e principalmente polifonico (“Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scanni in nostra vita / rendono dolce armonia tra queste rote”, VI, 124-126), così che “il concetto stesso di polifonia viene a coincidere con quello di beatitudine nella concorde diversità e di movimento e di luce dei diversi cieli”⁹. Non solo: l’impianto teorico dell’armonia delle sfere viene sì ripreso e sottende l’intero percorso, ma viene piegato ad una forte umanizzazione e ad un aggiornamento alle nuove vie della musica; dolce è l’armonia delle sfere, dolci sono le note prodotte da più voci, e la dolcezza è ciò che unisce la musica *mundana* a quella *humana*.

In Dante convergono i temi realmente in essere, sul piano speculativo e concreto, nella musica del suo tempo, temi che poi, di fatto, si consegnano al futuro, ponendosi come punto di non ritorno: una condizione dialettica, conflittuale, aperta (naturalmente allargatasi nel tempo), entro la quale la storia della musica colta da ora si muove.

Il ragionamento mi porta a dire che, con questa nuova composizione, De Luca riattualizza il tema del *fondamento* del perimetro concettuale della musica colta italiana, perché riconduce al punto della storia nel quale ebbe origine non solo il rapporto tra musica e lingua madre, ma anche la consapevolezza della relazione inseparabile tra la *posizione* di un ordine sonoro pensato come perfetto e la *mobilità* di una ricerca espressiva efficace. Lo stesso legame fra testo e musica – nella compenetrazione tra linearità monodica e complessità della struttura polifonica – non può che essere pensato all’interno di una visione fecondamente conflittuale, non ideologica ma inevitabilmente ideale: un *problema rasserenante*, un pensiero di *gioiosa complessità*. E, rivista dalla terra, rivissuta nell’oggi, l’aspirazione verso un’armonia superiore altro non è che il desiderio di metafisica che attraversa tutta la produzione di De Luca e che rende possibile la declinazione delle cose nel fare poetico.

O Padre nostro è una composizione per Soli, Doppio Coro e Piccola Orchestra, completata nel febbraio del 2021. Un illustre, noto precedente è in Verdi, che nel 1879 musicò un *Pater noster* (per 5 voci “a cappella”), il cui testo egli trovò attribuito a

⁹ *Ivi*, p. 78.

Dante, ma che in realtà è una volgarizzazione, accomunata alla preghiera dei superbi solo dal primo verso¹⁰.

Nella partitura di De Luca si alternano momenti di coralità battente – ora di ampio respiro, ora di balenanti aggregazioni armoniche – a interlocuzioni solistiche spesso distese, affidate a un Soprano e a un Contralto.

L'articolazione del testo poetico suggerisce gesti musicali consoni a un'atmosfera di fondo "ieratica", in una fluidità espressiva che, nell'avvicinarsi di una ricerca talora cromaticamente inquieta e di una rasserenata accordalità diatonica, ambisce tradurre i momenti psicologici mutevoli della preghiera. Negli episodi policorali l'Autore allenta il rigore della scrittura di matrice palestriniana, dovendo piegare i disegni contrappuntistici a un'armonia ricca di cromatismi e non aliena da dissonanze; le successioni armoniche, talora inattese, trovano coerenza nell'alone di una cantabilità che tutto amalgama negli ampi fraseggi e che persiste anche nei momenti di declamazione sillabica. L'unità della costruzione è assicurata anche dalla simbiosi tra voci e strumenti concertanti, protagonisti della Piccola Orchestra, motivata dalla forzata riduzione dei mezzi nell'attuale frangente storico.

In conclusione, questo nuovo lavoro di De Luca, dopo le reinterpretazioni delle principali forme polifoniche sacre e profane del passato (l'oratorio, la cantata, il mottetto, il madrigale), vuol essere un nuovo atto di amore per la cultura italiana, che in Dante ha il suo fondamento linguistico e identitario, e che suggerisce, quale chiusura, il richiamo virgiliano alle origini: "*Antiquam exquirite matrem*" (*Eneide* III 96).

¹⁰ È doveroso aggiungere come l'incontro tra Verdi e Dante diventi effettivo nelle *Laudi alla Vergine Maria* (per coro femminile a 4 v., del 1886), nelle quali il Maestro musica il canto XXXIII del *Paradiso*, esattamente le prime sette terzine, la preghiera di San Bernardo. Verdi riserva a questa pagina una scrittura impegnativa, epurata dalla densità vocale del melodramma: le 4 voci sono pensate come "voci bianche" (così sul frontespizio della prima stampa) e condotte con ricercata, eterea trasparenza.

LUIGI DE LUCA

O Padre Nostro che ne' cieli stai

per Soli, Doppio Coro e Piccola Orchestra

dalla Divina Commedia
Purgatorio - Canto XI - vv. 1-21

nel VII Centenario della morte di Dante

2021

O PADRE NOSTRO CHE NE' CIELI STAI

per Soli, Doppio Coro e Piccola Orchestra

dalla *Divina Commedia*
Purgatorio - Canto XI - vv. 1-21

Luigi DE LUCA (2021)
nel VII Centenario della Morte di Dante

Andante ieratico *rit.*

Flauto

Tromba in Si^b

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

I CORO

Andante ieratico *rit.*

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

II CORO

Andante ieratico *rit.*

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Pianoforte

The musical score is written for a small orchestra, a double choir, and soloists. It is in 3/4 time and the key of B-flat major. The tempo is marked 'Andante ieratico' (Andante hieratic) and the dynamics are mostly piano (p). The score is divided into three main sections: the instrumental introduction, the first choir (I CORO), and the second choir (II CORO). The instrumental introduction features the strings and piano playing a melodic line, while the woodwinds and brass are silent. The first and second choirs enter with a similar melodic line, and the piano continues to play. The score ends with a 'rit.' (ritardando) marking.

a tempo

Fl.

Trb. Sib

Tp.

Vno I *pp*

Vno II *pp*

Vla *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

I

a tempo

S. *pp* O pa - dre no - - stro, che ne' cie - li sta - - i, _____

A. *pp* O pa - dre no - - stro, che ne' cie - li sta - - i, _____

T. *pp* O pa - dre no - stro, che ne' cie - li sta - - i, _____

B. *pp* O pa - dre no - stro, che ne' cie - li sta - - i, _____

II

a tempo

S. *pp* O pa - dre no - - - - stro, _____ che ne' cie - li sta - - i, _____

A. *pp* O pa - dre no - - - - stro, _____ che ne' cie - li sta - - i, _____

T. *pp* O pa - dre no - - - - stro, che ne' cie - - li sta - - - - i, _____

B. *pp* O pa - dre no - - - - stro, che ne' cie - - li sta - - - - i, _____

Pf. *a tempo* *pp*

10

*cresc.**movendo*

Fl. *f*

Trb. Sib *mf*

Tp. *mp*

Vno I *f*

Vno II *f*

Vla *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

I*cresc.**movendo*

S. *f*
- re ch'ai pri - mi ef - fet - ti di là su tu ha - i, lau - - da - - - - - to,

A. *f*
- re ch'ai pri - mi ef - fet - ti di là su tu ha - i, lau - - da - - - - - to,

T. *f*
- re ch'ai pri - mi ef - fet - ti di là su tu ha - i, lau - - da - - - - - to,

B. *f*
- re ch'ai pri - mi ef - fet - ti di là su tu ha - i, lau - - da - - - - - to,

II*cresc.**movendo*

S. *f*
ma per più a - - - - mo - - - re _____ lau - da - to si - - a 'l tuo

A. *f*
ma per più a - - - - mo - - - re _____ lau - da - to si - - a 'l tuo

T. *p*
- scrit - - to, ma per più a - mo - - - re _____ lau - - da - - - - - to,

B. *f*
non cir - cun - scrit - - - - - to, _____ lau - da - - - - - to,

Pf. *cresc.* *movendo* *f*

Fl. *mf* *riprendendo*

Trb. Sib *pp*

Tp.

Vno I *p*

Vno II *p*

Vla *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

I

S. *mp* *riprendendo*
al tuo dol - - ce va - po - re. SOLO

A. *mp* *mf*
al tuo dol - - ce va - po - re. Ve - gna ver

T. *mp*
al tuo dol - - ce va - po - re.

B. *mp*
al tuo dol - - ce va - po - re.

II

S. *mp* *riprendendo*
gra - - - zie al tuo dol - - - ce va - po - - - re.

A. *mp*
di ren - der gra - - - zie al tuo dol - - - ce va - po - - re.

T. *mp*
gra - - - - - zie al tuo dol - - - ce va - po - - - re.

B. *mp*
gra - - - - - zie al tuo dol - - - ce va - po - - - - - re.

Pf. *mf* *riprendendo*

The musical score is divided into two systems, I and II.

System I:

- Fl.**: Flute part, mostly rests.
- Trb. Sib**: Trumpet in B-flat part, playing a melodic line with dynamics like *fz* and *pp*.
- Tp.**: Trombone part, mostly rests.
- Vno I & Vno II**: Violins I and II, playing chords and moving lines.
- Vla**: Viola part, playing chords and moving lines.
- Vc.**: Violoncello part, playing chords and moving lines.
- Cb.**: Contrabasso part, playing low notes.
- I S.**: Soprano voice part, singing "ché no - i ad es - - sa non po - tem da".
- A.**: Alto voice part, singing "no - - i la pa - ce del tuo re - gno, ché no - i ad es - - sa non po - tem da".
- T.**: Tenor voice part, singing "ché no - i ad es - - sa non po - tem da".
- B.**: Bass voice part, singing "ché no - i ad es - - sa non po - tem da".

System II:

- S.**, **A.**, **T.**, **B.**: Vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, all containing rests.
- Pf.**: Piano accompaniment, playing chords and moving lines.

Pf.

Fl. *mp* *f*

Trb.Sib *pp* *mf*

Tp. *mp*

Vno I *p*

Vno II *p*

Vla *p*

Vc. *p*

Cb. *f*

I

S.

A. *p* *cresc.*

-ler li an - - ge - li tuo - - i fan sa - cri - - fi - - cio a te,

T.

B.

II

S. *f*

A. *f* can -

T. *f* can -

B. *f* can -

can -

Pf. *p*

Fl.

Trb. Sib

Tp.

Vno I

Vno II

Vla

Vc.

Cb.

I

S.

A.

T.

B.

can - tan - - do o - san - - na, o - san - - na, o - san - - - na, _____

can - tan - - do o - san - - na, o - san - - na, o - san - - - na, _____

can - tan - - do o - san - - na, o - san - - na, o - san - - - na, _____

can - tan - - do o - san - - - - - na, o - san - - - na, _____

II

S.

A.

T.

B.

- tan - - do o - san - - - - - na, _____ co - - si fac - cia - no

- tan - - do o - san - - - - - na, _____ co - - si fac - cia - no

- tan - - do o - san - - - - - na, _____ co - - si fac - cia - no

- tan - - do o - san - - - - - na, _____ co - - si fac - cia - no

Pf.

POCO MENO

Fl. *f*

Trb.Sib

Tp. *mp*

Vno I *p*

Vno II *p*

Vla *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

I

S. *mf* o - san - - - - - na,

A. *mf* o - san - - - - - na,

T. *mf* o - san - - - - - na,

B. *mf* o - san - - - - - na,

o - san - - - - - na,

II

S. li uo - mi - ni de' suo - - - - - i.

A. li uo - mi - ni de' suo - - - - - i.

T. li uo - - mi - - - ni de' suo - - - - - i.

B. li uo - - - mi - - - ni de' suo - - - - - i.

Pf. *p*

POCO MENO

35

cresc. poco a poco

Fl. *p* *mp*

Trb. Sib

Tp.

Vno I

Vno II

Vla

Vc. *mp sentito*

Cb.

I

SOLO *p* *cresc. poco a poco*

S. Dà og - gi a no - - i la co - - ti - -

A. SOLO *p* Dà og - gi a no - - i la co - - ti - -

T.

B.

II

cresc. poco a poco

S.

A.

T.

B.

cresc. poco a poco

Pf.

The musical score is for a piece titled 'O Padre Nostro che ne' cieli stai'. It features a full orchestra and a vocal ensemble. The orchestration includes Flute (Fl.), Trumpet in B-flat (Trb. Sib), Trombone (Tp.), Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal ensemble consists of Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into two main sections, I and II. Section I includes a solo part for the Soprano and Alto voices, marked with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc. poco a poco). The lyrics for the solo parts are 'Dà og - gi a no - - i la co - - ti - -'. Section II features the full vocal ensemble, also marked with a crescendo. The piano part (Pf.) is written for grand piano and includes a crescendo. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is not explicitly stated, but the dynamics and markings suggest a slow, reverent mood.

Fl.

Trb.Sib

Tp.

Vno I

Vno II

Vla

Vc.

Cb.

I

S.

A.

T.

B.

no - - i lo mal ch'a - vem sof - fer - - to per - do - nia - - mo a cia - scu - - - no,

no - - i lo mal ch'a - vem sof - fer - - to per - do - nia - - mo a cia - scu - - - no,

no - - i lo mal ch'a - vem sof - fer - - to per - do - nia - - mo a cia - scu - - - no,

no - - i lo mal ch'a - vem sof - fer - - to per - do - nia - - mo a cia - scu - - - no,

II

S.

A.

T.

B.

Pf.

260 *O Padre Nostro che ne' cieli stai*

50 *rall. . . .* TEMPO I

Fl.

Trb. Sib

Tp.

Vno I

Vno II

Vla

Vc.

Cb.

p

I *rall. . . .* TEMPO I CORO

S. *p* no - - stro mer - - - to. No - - stra vir -

A. *p* no - - stro mer - - - to. No - - stra vir -

T.

B.

II *rall. . . .* TEMPO I

S. *p* No - - - stra vir - tù

A. *p* No - - - stra vir - tù

T. *p* No - - - stra vir - tù

B. *p* No - - - stra vir - tù

Pf. *rall. . . .* TEMPO I *p*

I

cresc.

Fl.

Trb. Sib

Tp.

Vno I

Vno II

Vla

Vc.

Cb.

I

cresc.

S. - tar con l'an - ti - - co av - ver - sa - - - - ro, ma li - be - ra da lui che

A. - tar con l'an - ti - - co av - ver - sa - - - - ro, ma li - be - ra da lui che

T. con l'an - ti - co av-ver - sa - - - - ro, ma li - be - ra da lui che

B. con l'an - ti - co av-ver - sa - - - - ro, ma li - be - ra da lui che

II

p non sper - men - tar *cresc.* con l'an - ti - - co av - ver -

p non sper-men - tar con l'an - ti - - co av - ver -

p non sper - men - tar *p* con l'an - ti - - co av - ver -

non sper - men - tar con l'an -

Pf.

cresc.

60 *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*

Fl. *f* *pp*

Trb. Si \flat *f* *pp*

Tp. *f* *ppp*

Vno I *f* *pp*

Vno II *f* *pp*

Vla *f* *pp*

Vc. *f* *pp*

Cb. *f* *pp*

I

S. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 si la spro - na, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

A. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 si la spro - na, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

T. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 si la spro - na, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

B. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 si la spro - na, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

II

S. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 - sa - - - - ro, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

A. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 - sa - - - - ro, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

T. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 - sa - - - - ro, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

B. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*
 - ti - co av - ver - sa - - ro, li - be - ra da lu - i, li - be - ra da lui.

Pf. *ff* *rall. . . .* *LENTISSIMO morendo*

O Padre nostro, che ne' cieli stai,
non circunscritto, ma per più amore
ch' ai primi effetti di là su tu hai,
laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore
da ogni creatura, com'è degno
di render grazie al tuo dolce vapore.

Vegna ver noi la pace del tuo regno,
ché noi ad essa non potem da noi,
s' ella non vien, con tutto nostro ingegno.
Come del suo voler li angeli tuoi
fan sacrificio a te, cantando osanna,
così facciano li uomini de' suoi.

Dà oggi a noi la cotidiana manna,
sanza la qual per questo aspro deserto
a retro va chi più di gir s' affanna.
E come noi lo mal ch' avem sofferto
perdoniamo a ciascuno, e tu perdona
benigno, e non guardar lo nostro merto.

Nostra virtù che di leggier s' adona
non spermentar con l' antico avversaro,
ma libera da lui che sì la sprona.

